Transitoriedade e Permanência - a pintura de São Vicente de Fora

Nuno Saldanha

Tal como tivemos oportunidade de referir, há tempo atrás, a história da decoração pictórica do convento e igreja de São Vicente encontra-se ainda por fazer (Soromenho-Saldanha, 1994). Foi precisamente no sentido de tornar esse propósito uma realidade, que aceitámos este desafio, trazendo a lume novos factos, e outros dados inéditos que possam, de algum modo, servir de contributo para o seu conhecimento.

Falar sobre a pintura de São Vicente de Fora, não é efectivamente tarefa fácil. Dificuldade ditada por razões várias, algumas das quais, aparentemente contraditórias.

Em primeiro lugar, porque se refere a duas realidades distintas, embora naturalmente interdependentes - a igreja e o convento. Se, no primeiro caso, a situação se revela mais pacífica, no segundo, as coisas parecem complicar-se de forma crescente. No fundo, estamos perante o transitório e o permanente, precisamente os aspectos que elegemos para titular este trabalho.

As vicissitudes, de ordem natural ou humana, por que passou a igreja-convento de São Vicente de Fora, ao longo dos últimos 3 séculos, não são muito diversas das suas congéneres lisboetas – a habitual lentidão e arrastamento da fábrica, o Terramoto de 1755, a Extinção das Ordens Religiosas, a implantação da República, etc. No entanto, para além destes "acidentes", recorrentemente citados pela historiografia, São Vicente foi ainda marcado por outra conjuntura que, de modo significativo (e até mais do que qualquer outra), condicionou o seu percurso e, forçosamente, o seu espólio pictórico – a criação e deslocação da sede do Patriarcado de Lisboa.

Efectivamente, o facto da sede Patriarcal se transferir por diversas vezes para São Vicente, desde 1773 (com a consequente partida dos cónegos regulares para Mafra) até aos nossos dias, ditou de forma categórica os destinos da sua colecção, que se viu assim sucessivamente modificada. É precisamente este aspecto que marca a transitoriedade do seu acervo. Não de forma directa, ou negativa, ou seja, não foi a ascensão ao novo título patriarcal que fomentou a fluidez da colecção, contribuindo para o seu esvaziamento. Pelo contrário, este novo estatuto promoveu um sucessivo enriquecimento do espólio que, não houvera sido alvo dos "acidentes" que acima expusemos (e que estão na origem da referida transitoriedade), haveria de converter o idealizado "Museu do Patriarcado", no mais importante do país.

Embora esta afirmação possa parecer arrojada, numa primeira instância, não podemos (deixar) esquecer que, algumas das obras mais significativas dos museus nacionais, se encontravam precisamente no antigo convento de

Na página anterior:
Pormenor da pintura *São João Baptista e a Ordem de Malta*.

São Vicente de Fora – a título de exemplo, basta citar o caso dos famosos "Painéis de São Vicente", indubitavelmente o conjunto pictórico mais importante do país.

Se a parte conventual se pauta pelo transitório, a pintura na igreja, por seu lado, apresenta uma inusitada permanência, atravessando as vicissitudes do tempo, da natureza e dos homens, sem mudanças significativas.

Apesar da morosidade das obras de "decoração" do interior da igreja, no tocante à pintura, elas não se dilatam para além do espaço de uma centúria, a de Setecentos, permanecendo praticamente sem grandes alterações até ao presente, como veremos adiante.

A Igreja

Não obstante se tratar de uma das igrejas mais monumentais da cidade, o visitante não pode deixar de se surpreender pela ausência de decoração pictórica no interior, mormente por o único conjunto existente, se encontrar numa zona não acessível ao público.

De facto, são sobretudo as linhas geométricas impostas pela arquitectura, e a feição escultórica marcante do baldaquino, que ditam a leitura do seu espaço.

A excepção reside no coro, na parte mais funda da cabeceira da igreja, cujas ilhargas ostentam um coeso programa pictórico, delineado em 1768, e executado por diversos autores.

Sabemos que, no início do século XVIII, ainda antes da empreitada escultórica da fachada estar concluída, ao tempo em que a direcção das obras é assegurada por João Nunes Tinoco, já a capela-mor se encontrava decorada com 4 pinturas, por cima do cadeiral, dedicadas aos dois oragos, São Vicente e São Sebastião.

Disso nos dá conta o autor da *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, referindo precisamente que (em 1704), passando pelo *"retabolo de madeyra pintada"*, por cima do cadeiral, se encontravam, do lado do Evangelho, *"dous quoadros"* dedicados a São Vicente e, da Epístola, idêntico par, figurando passos da vida de São Sebastião, tal como sucede ainda hoje: *"As cadeyras que se vem nos lados do coro sam somente doze de cada parte, e sobre ellas ficam dous quoadros, pertencendo os da parte do Evangelho ao glorioso martyr Sam Vicente, e no meyo do vam que ha entre elles se ve hum arco em forma de tribuna capaz de poder ter hum orgam como ja tem. E o vam que fica da parte da Epistola entre os dous quoadros pertencentes ao valerosissimo soldado de Christo Sam Sebastiam..."* (*História dos Mosteiros*, I, 1704: 28)

Infelizmente, não sabemos nada mais sobre estas obras, para além da sua existência comprovada em 1704, e de uma provável execução seiscentista. Mas o século XVII foi bastante prolífico, o que torna igualmente extenso o número dos autores prováveis. Se recuarmos no tempo, e crendo que os mesmos já estariam colocados quando da inauguração do templo, em 1629, podemos apontar como uma das possíveis autorias, a do pintor régio Fernão Gomes (1548-c.1612). Daríamos assim razão à hipótese colocada por Dagoberto Markl que, o desenho *Martírio de São Sebastião* existente no MNAA, consiste num estudo para uma *"eventual obra retabular para a igreja de São Vicente de Fora"* (Markl, 1973). Efectivamente, o referido desenho apresenta mesmo a quadrícula que serviu para uma transposição posterior, indicando claramente que a obra foi transposta em pintura. Por outro lado, o tema da Sagitação de São Vicente é concordante com o que ainda hoje subsiste no coro. Apenas não se trataria de uma *"obra retabular"*, mas sim de uma das pinturas das ilhargas do coro dos cónegos. Fica no entanto por responder, a origem das outras 3 obras, para as quais não existem sequer os eventuais desenhos preparatórios.

Para além destes dois pares de quadros, sabemos que o primitivo programa, para a zona do coro, contemplava ainda uma decoração na abóbada onde, nos caixões, se colocariam

Fernão Gomes, *Sagitação de São Sebastião*, desenho a sépia, c. 1600-1612. Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. N.º 2636 Des

9 pinturas com trechos da vida de São Vicente, consoante refere o autor da citada *Historia dos Mosteiros*: *"o tecto do coro está repartido em nove quadrados em que hade haver pinturas que reprezentem vários passos da vida e martírio do glorioso diácono Sam Vicente"*. (*História dos Mosteiros*, I, 1704: 27).

Trata-se de um expediente comum, que podemos encontrar em outros templos anteriores, como os quadros do tecto da Igreja de São Vicente, no lugar de Pinheiro, perto de Pedrógão Grande; no tecto da paroquial de São Vicente de Pigeiro em Évora (c. 1650); ou o extenso programa nos caixotões do tecto da matriz de São Vicente de Sousa em Felgueiras, sem dúvida o mais completo que se conhece até à data.

No entanto, não parece que este conjunto pictórico tenha sido executado, pois dele não existe qualquer referência posterior - tanto da sua realização, como do seu desaparecimento.

Sabemos no entanto que, alguns anos depois, um outro projecto veio a ser adjudicado ao pintor Vicente Baccharelli. Já não se tratava, provavelmente, de uma série de 9 quadros com episódios da vida do santo, dado que, conforme consta da documentação, tratava-se de uma pintura de maiores dimensões, abarcando *"o tecto da Capp.ª Mor, e coro"*[1]. Este documento é bastante interessante, pelas informações que nos revela. Se Baccharelli havia granjeado algum prestígio junto dos frades, com a execução do célebre tecto da Portaria, a que nos referiremos oportunamente, depressa cairia em desgraça, a propósito desta encomenda.

Contudo, também esta obra nunca viria a ser executada, conforme ali se refere, porquanto o contrato (por razões que desconhecemos) é dado como nulo, por sentença da Casa da Suplicação. O pintor, não se conformando, recorre da sentença, ali deixando os andaimes montados, os quais criavam bastante embaraço aos vicentinos, que viam assim *"a Capp.ª Mor impedida para nella se celebrar os officios Devinos, e também os três dias da festa de Santa Engrácia"*. O Prior de São Vicente, D. José de São João, não perde tempo, e manda deitar abaixo os ditos andaimes, o que deixa o pintor ainda mais irritado, processando os frades por "atentado". O rei, instado pelos vicentinos a intervir, concede provisão, nomeando o Procurador da Coroa a assistir na demanda (embora às custas destes!).

Talvez aqui resida a razão porque Baccharelli tenha regressado a Roma pouco tempo depois, embora ricamente gratificado pelo soberano (como forma de compensação?).

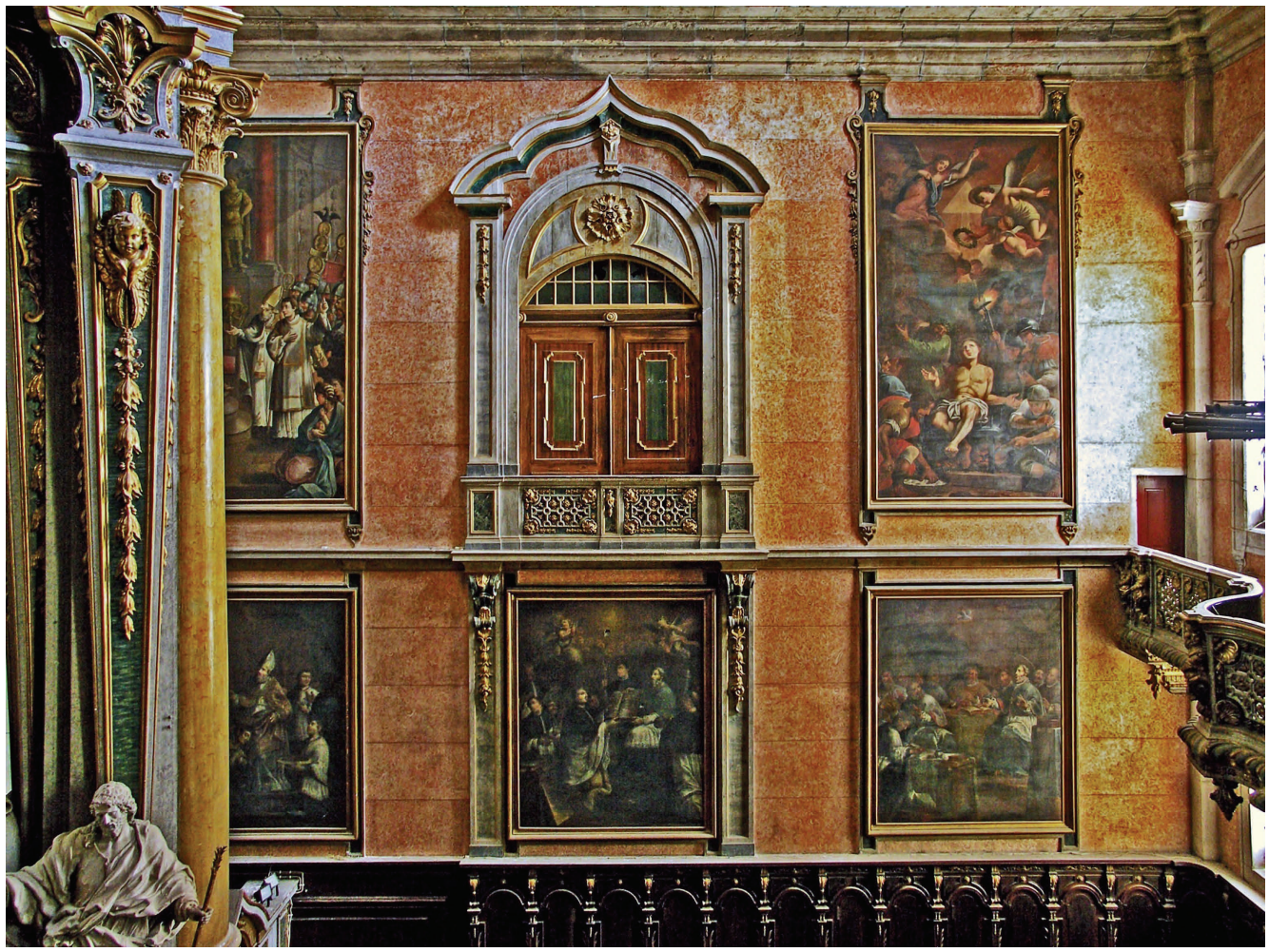
A questão da decoração da cobertura só parece resolver-se em 1818, quando, na sessão do Capítulo do convento, de 3 de Julho, se resolve pintar a abóbada do coro e da capela-mor, *"ao gosto moderno"*, de acordo com a

"magestade do resto da igreja", expediente que servia, ao mesmo tempo, como "remendo" para ocultar a falta de pedra de cantaria de que era feito o resto da abóbada. (*Livro dos Assentos*: 215)

Os problemas gerados pela decoração da abóbada da capela-mor parecem ter desencorajado os priores durante largos anos, e teríamos de esperar pelo reinado de D. José, para voltarmos a encontrar nova obra pictórica para o espaço do coro dos cónegos, ou mesmo para toda a igreja.

Efectivamente, apenas em 1768 se voltaria a pensar em novos projectos decorativos, os quais, ainda hoje subsistem. Trata-se de um programa de 10 pinturas, com passos da vida de São Vicente, São Sebastião (seguindo o programa original, talvez perdido no mega sismo), Santo Agostinho e São Teotónio.

Apesar da passagem do tempo, o programa iconográfico da capela-mor manteve-se coerente, dado que, eram precisamente estes 4 santos que ocupavam aquele espaço, antes do Terramoto: *"No altar mor estavão antigam.te as Images de S. Vicente. S. Seb.am N. P. S.to Ag.º e S. Theotonio e se tirarão quando se desmanchou a Cap.ª mor e se puzerão em outras Cap.as como abaixo se declara."* (Boa-Morte, 1761: 6). De facto, em 1742, já sob a supervisão de João F. Ludovice, procedeu-se a uma remodelação do espaço, sendo desmontado o antigo retábulo provisório, de



Coro do cónegos.

madeira pintada, a que se refere o autor da *História dos Mosteiros*: *"ainda nam tem retabolo competente servindo-lhe hum de madeyra pintada enquanto se nam faz o que se determinar obrar de pedra"* (*História dos Mosteiros*, I, 1704: 26). Removido em 1742, e com ele as referidas estátuas (e talvez as pinturas), o Terramoto de 1755 acabaria por atrasar ainda mais uma solução definitiva. O cataclismo não parece ter afectado significativamente a zona do coro dos cónegos, ao contrário do que sucedeu com o cruzeiro e a sacristia, com a queda do zimbório.

Não deixa de ser interessante esta subsistência do programa original, embora agora transposto em pintura, complementando os temas de São Vicente e São Sebastião, com os de Santo Agostinho e São Teotónio.

As telas, em deficiente estado de conservação e, algumas delas, excessivamente repintadas, escondem o trabalho original, dificultando atribuições precisas de autoria.

No registo inferior temos, de formato quadrado, do lado do Evangelho, *Baptismo de Santo Agostinho por Santo Ambrósio*, *Santo Agostinho e os Cónegos Regrantes recebendo a Regra*, e *Santo Agostinho ditando as suas obras*. Do lado da Epístola (por baixo das pinturas de São Sebastião), temos *São Teotónio e D. Afonso Henriques libertando os cristãos moçárabes*, *São Teotónio cura D. Afonso Henriques*, e *Morte de São Teotónio*.

A autoria deste conjunto é dada por Cirillo Machado a um pintor praticamente desconhecido, de nome Manuel José (Machado, 1823: 127), facto que tem sido repetido acriticamente por diversos investigadores. Não sabemos muito mais sobre este artista, para além do que Cirillo nos revela: era natural da Covilhã, foi para Coimbra, onde professou no convento de Santa Cruz, precisamente dos Cónegos Regrantes. É provável que tenha sido aí que contactou, de perto, com a pintura de André Gonçalves, com quem se veio a aperfeiçoar, após a sua vinda para Lisboa.

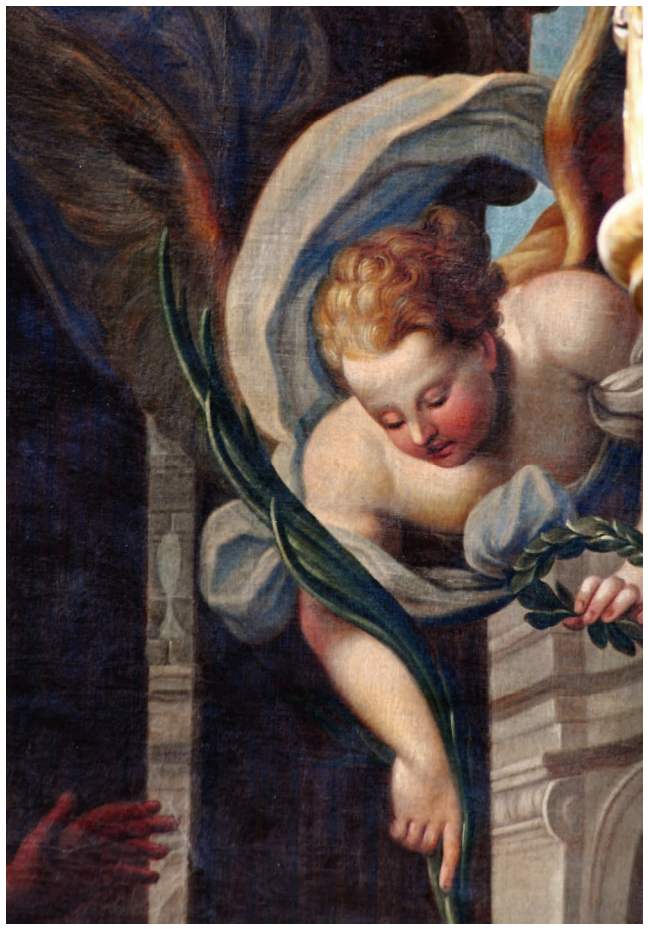
A única obra que dele se conhece, é precisamente esta meia dúzia de telas feitas para São Vicente, ao que se acresce uma *Imaculada*, que estava, no início de Oitocentos, na capela do Santíssimo (Machado, 1823: 127). Era uma cópia do quadro executado por Sebastiano Conca para Mafra, que Manuel José deve ter visto pessoalmente. Esta tela, entretanto retirada da respectiva capela (que se projectava sobre a nave), está hoje desaparecida mas, segundo o parecer de Gonzaga Pereira, que a observou em 1833, era *"uma óptima pintura"* (Pereira, 1937: 107).

Podemos ainda adiantar que, o referido Padre Manuel José, era efectivamente Frei Manuel de Maria Santíssima (forma como assina as suas obras), e deve ter residido em São Vicente, pelo menos até 1773, altura em que estes se mudaram para Mafra.

Sabemos agora que as obras do coro de São Vicente foram executadas em 1768, de acordo com a respectiva assinatura em duas das telas da série de Santo Agostinho. É provável que tenha assinado outras, mas o mau estado de conservação, bem como os medíocres e sucessivos repintes, não permitem vislumbrar quaisquer vestígios.

As afinidades de estilo com André Gonçalves são algo evidentes, mas o crúzio, obviamente menos experiente, não atinge a maturidade e a qualidade técnica do mestre. A entrega desta encomenda a Frei Manuel, mormente em contraste com outras obras de qualidade existentes no convento, apenas se poderá justificar pelo facto de ser professo nos cónegos regrantes.

O aspecto mais importante deste conjunto pictórico é, sem dúvida, o da iconografia da série de São Teotónio. E isto prende-se sobretudo com o cariz político da mesma, dadas as associações com o fundador da monarquia portuguesa, D. Afonso Henriques, ali figurado por duas vezes. Claro que a figura do santo não era de todo estranha ao clérigo-pintor, mormente a



Anon., *São Sebastião derruba os ídolos* (porm.), óleo s/ tela, 1768

quem professara em Santa Cruz de Coimbra, mosteiro onde São Teotónio fora precisamente o seu primeiro prior. No entanto, a responsabilidade do programa foi naturalmente ditada pelos superiores vicentinos.

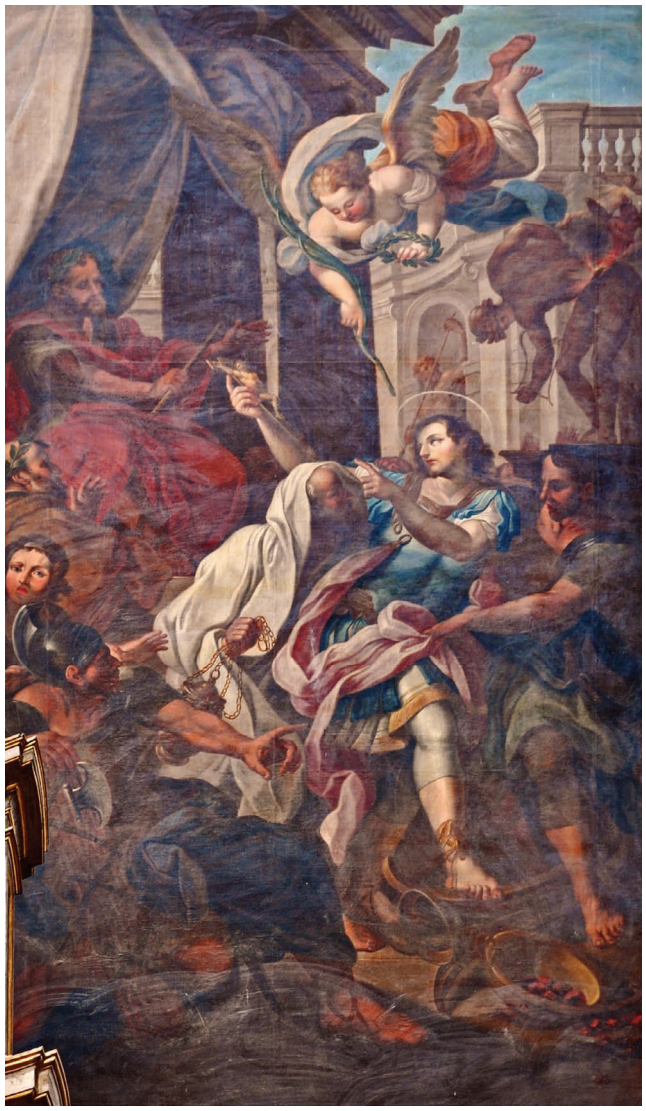
O que é raro nesta iconografia, é o facto dela se situar já no período Josefino onde, embora se mantenha um interesse da casa reinante pelos seus antecessores, a especial atenção dada à figura de D. Afonso Henriques é bastante menor, mormente em confronto com a do reinado de D. João V quando, uma corrente de poder se associa a uma certa retórica de legitimação da nova dinastia brigantina. Efectivamente, até à descoberta do ano exacto da sua execução, parecia-nos que as telas deveriam datar do período anterior.

Conforme refere Paulo Dias, com o advento de D. José I, já não se assiste *"à divinização de D. Afonso Henriques como até então, notando-se neste período uma aversão ao discurso sebastianista e ocultista do Quinto Império propagado em reinados anteriores."* (Dias, 2006: 115).

Por outro lado, o episódio da doença do rei, é outro exemplo, não apenas da santidade de Teotónio, mas como executor de obras milagrosas: *"Estando hum dia o Infante Dom Afonso (antes de ser Rey) muy atribulado de febres, fez vir à sua presença o seruo de Deos, o qual em lhe tocando com as mãos, logo se abrandou o mal, & o Infante cõvaleceo de sua infirmidade"* (Brandão, 1632: 199), e onde, uma vez mais, D. Afonso Henriques é agraciado com a intervenção divina através do milagre. O mesmo santo também viria a ajudar Dona Mafalda, quando de um parto. Este outro episódio, embora por vezes representado individualmente, aparece aqui claramente aludido, ao introduzir a presença da rainha em segundo plano, junto ao leito de D. Afonso.

Parecendo resolvidos os problemas de datação e autoria das séries de Santo Agostinho e São Teotónio, no registo inferior, coloca-se agora uma questão idêntica para as 4 telas de São Vicente e São Sebastião, as mais importantes, e de maior dimensão, para as quais não temos ainda resposta definitiva.

A maioria dos autores que se referiram aos quadros do coro, baseando-se em Cirillo, atribuíram-nos na totalidade a Manuel José. Contudo, um olhar mais atento, revelaria a existência nítida de, pelo menos, duas mãos distintas, mormente no confronto entre os maiores, no andar superior, e os 6 mais pequenos. Para além disso, uma leitura mais cuidada da *Colecção de Memórias*, permitiria perceber que ali se especifica que o dito *"P. Manoel José... pintou 8 paineis que estão na Capella Mor de S. Vicente"* (Machado, 1823: 127). É possível que se trate de um erro (do autor ou tipográfico, o que é recorrente), e que Cirillo se referisse apenas aos 6 mais pequenos, os quais, apresentam maior



Anon., *São Sebastião derruba os ídolos*, óleo s/ tela, 1768.

António Fernandes Rodrigues, *São Vicente e São Valério perante Daciano*, óleo s/ tela, 1768.

coerência, e afinidade, tanto de formato, como de estilo.

Os episódios relativos a São Vicente, representam *São Vicente e São Valério perante Daciano* (delegado imperial de Diocleciano, figurado na estátua em segundo plano) e o *Martírio de São Vicente na grelha*, que lembra o *Martírio de São Lourenço*, com o qual por vezes se confunde. Aliás, como é sabido, este episódio vicentino baseia-se no de São Lourenço, embora acentuado com alguns requintes de maior crueldade, como os pormenores dos espigões na grelha, ou o sal que é lançado sobre as feridas pelos carrascos.

No tocante a São Sebastião, temos *São Sebastião derruba os ídolos*, e a *Sagitação de São Sebastião*[2]. Esta última, parece inspirar-se (e não meramente copiar), numa gravura de Rafael de Sadeler I, segundo uma pintura do mesmo tema de Maarten de Vos, e bastante próxima das versões do alemão Hans von Aachen (1552-1615), ou do espanhol Juan van der Hamen (1596-1631).

Embora os temas sejam coincidentes com o primitivo programa, referido nos inícios do século XVIII, é provável que os quadros originais se tenham perdido no Terramoto, no todo

Assinatura de António Fernandes Rodrigues, 1768.

ou em parte, ou que tenham sido retirados quando da reforma de 1742, altura em que também se desmontou o retábulo, como vimos, tendo em vista outro projecto para aquele espaço. Note-se que, em 1761, Frei Inácio Boa-Morte não refere a existência de qualquer pintura naquele espaço, ou mesmo do seu desaparecimento com o Terramoto.

Relativamente a estas telas, não possuímos dados precisos sobre a sua origem, quer de autoria, como de datação. Provavelmente, trata-se de uma encomenda datável do mesmo período das outras 6, durante a regência do Prior D. António de Nossa Senhora da Boa-Morte, um dos mais ricos relativamente a encomendas e obras de beneficiação, tanto da igreja – retábulo da capela-mor, zimbório – como do convento – capela da comunidade, casa da Livraria, etc.

No entanto, de entre os 4, há um que revela mão distinta relativamente aos outros, e do qual não temos dúvidas da sua origem setecentista – referimo-nos à tela da série de São Vicente, *São Vicente e São Valério perante Daciano*.

De facto, após observação cuidada, as suspeitas seriam confirmadas, ao descobrirmos a respectiva assinatura: *Ant. Frz. Rõiz inv.* Trata-se de António Fernandes Rodrigues (c.1727-1807), pintor da segunda metade de Setecentos, mencionado por Cirillo (Machado, 1823: 288-289), mas nunca a propósito de São Vicente, o que não deixa de ser estranho, uma vez que os dois artistas se conheceram. Mas a firma não suscita quaisquer dúvidas, dado que é idêntica à subscrição de uma das suas gravuras conhecidas, o *Retrato de Luiz de Camões*, publicada no primeiro tomo das *Obras de Luís de Camões...*, de Luís Francisco Xavier Coelho (Lisboa, Officina Luisiana, 1779)[3].

Esta descoberta é bastante interessante, pois constitui-se como a primeira (e também única), pintura conhecida deste artista mulato. Natural da cidade de Mariana (Minas Gerais), no Brasil, António Rodrigues era filho de um português e de uma criada crioula. Foi para o Rio de Janeiro, onde estudou Gramática Latina com seu tio, o jesuíta José Fernandes; Música, com António do Carmo; e Desenho, com João Gomes Baptista. Vindo para Lisboa em 1758, pouco tempo aqui ficou, indo estudar para Roma na companhia de Joaquim Carneiro da Silva e de Félix José da Rocha, onde se torna aprendiz do grande Filippo della Vale. No entanto, com o corte de relações com a Santa Sé em 1760, parte para Florença, onde se terá aplicado ao Desenho e Arquitectura.

Regressa definitivamente a Lisboa em 1762, começando a trabalhar como gravador e arquitecto, do qual conhecemos apenas a responsabilidade do risco da igreja de São Vicente na Guarda, reconstruída em 1790, sob o patrocínio do bispo D. Jerónimo Rogado de Carvalhal e Silva.

Em 1781 (23 de Abril) foi nomeado por Pina Manique como professor da cadeira de Desenho da Casa Pia do Castelo, onde, a 17 de Dezembro de 1797, pronuncia uma importante palestra intitulada: *O desenho é o principio elementar de toda a arquitectura civil e militar*. Segundo Cirillo, terá falecido a 17 de Maio de 1804, com quase 80 anos de idade, enquanto Ernesto Soares o dá como morto em 1807 (Soares, 1971: 537).

José Inácio Sampaio (atrib.), *Última Ceia*, óleo s/ tela, c. 1790

Para além da referida *Imaculada*, cópia de Conca, executada por F. Manuel de Maria Santíssima, para a capela do Santíssimo, só encontramos registo de uma outra pintura na igreja de São Vicente, para além destes painéis do coro. Referimo-nos a uma *Última Ceia*, datável já da viragem para Oitocentos, originalmente colocada na mesma capela, e actualmente no Panteão dos Patriarcas.

Embora, à primeira vista, se pudesse atribuir a obra a Pedro Alexandrino de Carvalho, dadas as semelhanças de estilo, uma observação mais cuidada parece revelar diferente autoria, embora saída de sua oficina. De inferior qualidade, não obstante a repetição do receituário formal do mestre, trata-se sem dúvida de um colaborador próximo, muito possivelmente José Inácio Sampaio, seu afilhado e discípulo, e uma das raras obras que se conhecem deste autor.

Apesar de filho (Joaquim José António) e neto (Miguel António) de artistas, sabe-se muito pouco sobre esta família, e os exemplares que se conhecem da sua actividade, vocacionada sobretudo para a Pintura de História e para o Retrato, são bastante raros.

De facto, se confrontarmos a tela, com as de igual tema pintadas por Alexandrino (das várias dezenas), podemos perceber algumas diferenças, tanto de estilo, como de composição. O mestre privilegia quase sempre os grandes enquadramentos cenográficos com fundos arquitectónicos, e não os interiores fechados, iluminados por um candeeiro (como faz Joaquim Manuel da Rocha, por ex.), e onde a figura de São Pedro é invariavelmente dominante, logo a seguir à de Cristo, o que neste quadro não sucede.

Dos raros testemunhos da sua apreciação crítica, chegou-nos o de Luís Gonzaga Pereira que, como vimos, se refere às telas daquela capela como *"óptimas pinturas"* e *"de grande autor"*. (Pereira, 1927: 107, 513).

Terminando aqui o (curto) panorama da pintura da igreja vicentina, não podemos deixar de salientar surpresa, perante a sua escassez, tendo em conta a importância da fábrica, e o contraste com a parte conventual. E, neste caso, não podemos apontar razões a ela externas, como o Terramoto, ou às convulsões políticas de 1834 ou 1910.

Se bem que, nos inícios de Setecentos, as intenções pareciam as melhores, com os projectos de decoração da abóbada do coro e capela-mor, em caixotões, ou em composições perspectivadas (Bacarelli), o facto é que o panorama se manteve bastante exíguo até meados do

século. Mesmo quando, em 1768, finalmente se decide pela nova decoração do coro dos cónegos, ou mesmo da importante Capela do Santíssimo, as escolhas recaem sobre pintores desconhecidos, sem grande experiência, obras de qualidade mediana, ou mesmo medíocre.

O convento / Paço Patriarcal

Se, como vimos, a parte da igreja se pauta pela permanência, ou pelo menos, pela escassa diversidade, a zona conventual, pelo contrário, reveste-se de uma maior riqueza e variedade, assistindo a um sucessivo enriquecimento da sua colecção, apesar das perdas sofridas ao longo do tempo.

É verdade que a maior parte do seu espólio original desapareceu, ou encontra-se disperso por diversas colecções, públicas ou privadas, mas, por outro lado, mormente a partir do século XIX, muitas obras de diferentes origens, foram enriquecendo de forma excepcional o seu espólio pictórico[4].

A colecção Setecentista

O espólio do convento de São Vicente de Fora, conforme tivemos oportunidade de referir, constituía uma das mais importantes colecções de pintura dos cenóbios lisboetas, não obstante as vicissitudes de ordem natural ou humana. Como referia Luís Gonzaga Pereira, *"no convento, todas as paredes herão inrrequecidas de quadros, huns ao Divino, outras de retratos de varões illustres daquella distincta Ordem, os quaes alguns erão excellentes"* (Pereira, 1933: 107). Muitas destas obras foram, no entanto, mais fruto de sucessivas doações (situação que irá perdurar até aos nossos dias), do que propriamente encomendas, ao que não serão estranhas as estreitas relações com a Casa Real, e com a Corte.

Entre as situações de encomenda do século XVIII, a mais importante foi seguramente o célebre tecto da portaria do convento, executado em 1710 pelo florentino Vicente Baccharelli, como vimos. Citada, e elogiada por quase todos os autores, desde 1712 até ao presente, ela tornou-se num *ex-líbris* da obra pictórica do Real Mosteiro.

Logo em 1712, já Carvalho da Costa se refere a ela, naquele que é o primeiro e único testemunho coevo, nos seguintes termos: *"com huma portaria tão regia, que bem mostra que nella se empenhou a arte pelo vistoso da pintura, e perspectiva da obra"* (Costa, 1712: 365). Note-se, como aliás sucederá recorrentemente, a ausência de qualquer alusão ao nome do seu autor, o que não deixa de parecer estranho, sobretudo tratando-se de um seu contemporâneo.

As referências seguintes só surgem após o Terramoto de 55, como foi o caso de Inácio Boa-Morte, quando descreve a portaria: *"O Plano da Portaria hé de finos mármores de varias cores, e o teto he de abobeda de excelentes Pinturas"* (Boa-Morte, 1761: 13). Também, mais adiante, a propósito dos estragos sofridos pelo Terramoto, no seu *Suplemento a Rellação*, acrescenta que *"A capella chamada da Comunid.e aonde estava o SS.mo lhe cahio toda a parede p.ª a Baranda que habateo toda, cahindo na caza que serve de passadiço p.a o coro de sima, ao cahir fes abalar a abobeda da Portaria despegando a bella pintura que nella havia."* (Boa-Morte, 1761: 51v). Este é o primeiro depoimento acerca dos danos causados na pintura de Baccharelli, referindo explicitamente que a mesma se *"despegou"* do tecto.

No ano seguinte, em 1763, Baptista de Castro é o primeiro a mencionar o nome do pintor, ao descrever aquele espaço: *"cujo tecto da sua nobilíssima Portaria foy pintado pelo famoso Bacarelli com uma delineação, e regras de admirável perspectiva"* (Castro, 1763: 443). Aliás, Castro mostra-se um profundo conhecedor do trabalho de Baccharelli, pois a ele se deve igualmente a informação inédita da sua actividade na

Vicente Baccarelli e Manuel da Costa (1796), *Apoteose de Santo Agostinho*, 1710.

igreja do convento de São Francisco, em Lisboa: *"Era o seu Coro muito alegre, espaçoso, e nobilíssimo, e tinha o tecto de abobada pintado de excellente architectura pelo famoso Baccarelli"* (Castro, 1763: 376). Este tecto terá sido pintado depois de 1708, e desaparecido em 1741, por ocasião do incêndio que aí sucedeu nesse ano.

Já no século XIX, Cirillo oferece-nos a melhor e mais completa descrição do mesmo, bem como pormenores desconhecidos ou ocultados pelos anteriores. Na sua biografia de Baccharelli, descreve o tecto da portaria como sendo *"huma das melhores cousas, ou antes a melhor que deste género temos em Lisboa..."*, acrescentando que ele o pintara na sua quase totalidade, com excepção para as *"festonadas de flores, que forão feitas pelo Serra [...] e são primorosas"* (Machado, 1822: 181).

Contudo, além de Cirillo nos relatar a colaboração do pintor Vitorino Manuel da Serra († 1747), de quem Manuel Ferreira Leonardo considerava que a *"sua pintura imitou muito, senão excedeo á de Vicente Bacarelli"* (Andrade, 1748: 15), também corrobora as afirmações de Boa-Morte, aludindo ao desaparecimento do medalhão central: *"O painel era igualmente bello [...] Pelo terremoto de 55 cahiu só o reboco, que continha o painel"*[5].

Refere-se ainda à posterior intervenção de Manuel da Costa, em 1796, desculpando o trabalho inferior, dizendo que ele não poderia ter igualado a qualidade da pintura original, dado não ser essa a sua actividade principal: *"e se o painel, que elle também fez, não fosse bom teria alguma desculpa, visto não ser essa a sua profissão"*. (Machado, 1822: 182)[6].

Para além da assinatura aposta por Manuel da Costa no tecto da portaria, também a documentação confirma estes dados, referida pela informação ao Cabido no respectivo *Livro dos Assentos*. Assim, a 20 de Maio de 1796, dá-se notícia que o pintor tinha a *"Pintura da Portaria quazi acabada"* e que, para liquidar a despesa, apenas lhe faltava pagar a quantia de 396$000 reis, perfazendo assim o total de 1 524$410 reis do seu trabalho.

Pelo que podemos entender, pouco ou nada terá sobrevivido do medalhão central, figurando a *Apoteose de Santo Agostinho*, refeito nos finais de Setecentos pelo mediano pintor Manuel da Costa, a quem também se deverá o restauro da moldura arquitectónica e das decorações florais de Vitorino Manuel da Serra.

O medalhão central, figurando a *Glória* ou *Apoteose de Santo Agostinho*, onde o santo é conduzido aos céus por um grupo de anjos, enquanto que outros trespassam a figura da Heresia ou queimam livros heréticos, alusivos aos arianos e maniqueus, está rodeado por diversos medalhões e cartelas, que completam o recorrentemente esquecido, embora bastante interessante, programa iconográfico do tecto.

Assim, em torno do painel central, a temática augustiniana é complementada por 4 cartelas ovais seguradas por anjos, alusivas à vida de Santo Agostinho – *Vocação de Santo Agostinho* junto à figueira; *Santo Agostinho e o anjo* (ou menino); *Lava-pés a Cristo Peregrino*; e *Baptismo de Santo Agostinho por Santo Ambrósio*. Nos cantos, 4 escudos ostentam os símbolos tradicionais associados a Cristo, Seu Amor, Glória e Ressurreição – a águia, o pelicano, o templo, o sol, a Fénix.

V. Baccarelli, *Santa Irene e São Sebastião*; Vitorino Manuel da Serra (Flores). Pormenor do tecto da portaria, 1710.

No registo inferior, junto à sanca, por baixo dos balcões de arquitecturas perspectivadas, desenvolve-se uma iconografia alusiva aos 2 santos oragos do convento dos cónegos regrantes – São Sebastião, e São Vicente. Note-se também que as arquitecturas ostentam o emblema de São Sebastião (setas cruzadas) em relevos de estuques fingidos, ladeando os balcões.

Estabelece-se assim, a continuidade de um programa coerente e em conformidade com o da igreja. Os episódios de São Vicente representam, *São Vicente e São Valério perante Daciano* (tal como na igreja), e *Morte de São Vicente* rodeado de anjos; enquanto que, os de São Sebastião, figuram *São Sebastião e Santa Irene*, e o *Último Martírio de São Sebastião*, no coliseu.

Conforme tivemos oportunidade de ver, a opinião favorável sobre o trabalho de Bacarelli parece unânime, nos elogios que dele fazem, dando especial destaque ao admirável efeito de perspectiva da composição. Na verdade, é nisso que reside essencialmente o valor da obra, embora, a nosso ver, ele assente mais no seu ineditismo do que na qualidade em si.

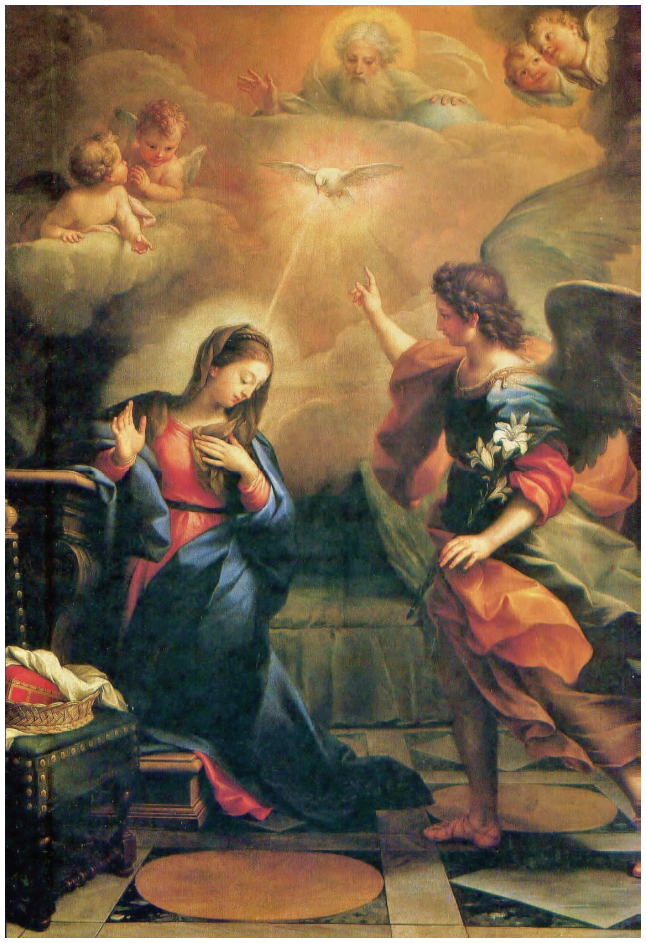
É precisamente na introdução deste *"gosto moderno"*, o qual deixaria em Portugal diversos sequazes, que ela se destaca, modificando deste modo o conceito tradicional na decoração das coberturas nacionais, em voga no século XVII. Como foi visto, no tocante à pintura da cobertura do coro dos cónegos, Baccharelli poderia ali ter introduzido uma concepção bastante distinta da decoração da abobada que, ainda nos inícios de Setecentos, era pensada na forma de quadros pintados nos caixotões.

Talvez não seja efectivamente a melhor obra executada pelo pintor em Portugal, dadas as reduzidas dimensões, e a baixa altura do tecto da portaria, mas, infelizmente, foi a única que sobreviveu até hoje (ou parte dela), redobrando assim a importância pelo valor do testemunho.
Embora o convento tenha naturalmente continuado a receber mais pinturas ao longo do reinado de D. João V, são bastante escassas as informações sobre este período.

No entanto, conhecem-se alguns testemunhos importantes que fazem referência a algumas obras. Entre elas, encontra-se uma *Anunciação*, do conhecido pintor André Gonçalves (1685-1762), sobre a qual, embora actualmente desaparecida, sabemos quem a mandou fazer, e quando, bem como o seu autor. A sua encomenda procede muito provavelmente de Frei Gaspar da Encarnação, a quem se deve a criação de uma capela no claustro, junto à Sala do Capítulo, com essa mesma devoção (actualmente capela Palhavã).

Efectivamente, como relata o cronista Inácio Boa-Morte, *"com particular, e cordeal devoção venerava o R.mo adm.ª no seu mistério da En.ção importando do SSmo Padre Benedito 14 a graça de dar por particular protectores desta Reforma a Snr.ª da En.ção. A festa da Sr.ª a 25 de Março se celebra com a maiyor Solenid.e em todos os Conv.tos de Reforma e particularmente no Moste.ro de S. Cruz e de S. Vicente, pois acabada a missa conventual he levado em procissão o SSmo p.ª as Cap.las que em S. Cruz e em S. Vicente mãdou fazer o R.mo P. Reformador dedicada a Snr.ª da Encarnação [...] Em todas as Jgr.as dos Mostei.os mãdou S. Rma houvesse hum painel com o mist.ro da En.ção..."*[7] (Boa-Morte, 1761: 71v-72).

Que este desejo do reformador foi efectivamente cumprido, e que a mesma tela sobreviveu ao cataclismo de 1755, atesta-o novamente o testemunho de Boa-Morte, na importante descrição que faz do convento, já depois do Terramoto. Assinale-se que se tratava de uma tela de enrolar, que se descia para mostrar o Senhor dos Passos pela Quaresma: *"No 2º claustro, fica a casa do Cap.º he a milhor casa que tem o Mostr.º hé muito grande e com 4 janelas e a porta de grande altura, ao lado lhe fica a Capella de N. Sr.ª da Encarnação q. está em hum Painel hu qual se desce pª mostrar a devota imagem do Sr. dos Paços que esta na mesma capella"* (Boa-Morte, 1761: 14v).



Agostino Masucci, *Anunciação*, óleo s/ tela, 1742
Palácio Nacional de Mafra, Inv. N.º 139 Pint

Quanto à sua autoria, ela é-nos exposta por Cirillo, no elenco das obras de André Gonçalves: *"Em S. Vicente tem o da Sacristia, e o da Capella da Annunciação"*[8] (Machado, 1823: 90). Dado que a pintura ainda ali estava por volta de 1823, deve ter-se perdido quando da espoliação resultante do Decreto de 1834, fazendo parte do rol das pinturas que foram para o depósito de São Francisco em 1835. Note-se que Cirillo se refere, em ambos os casos, "ao quadro", e não a "um quadro", dando conta assim de que existia apenas uma obra em cada um dos espaços, o que ainda hoje sucede na sacristia.

Esta *Anunciação*, deveria muito provavelmente tratar-se de uma cópia da conhecida obra de Federico Barocci, feita para a igreja de Santa Maria dos Anjos em Perusia, e depois transposta a água-forte pelo próprio. Efectivamente Gonçalves conhecia bem esta gravura, tendo-a já copiado para a sua tela da igreja do convento dos Cardaes em Lisboa.

Também datável deste período, encontrava-se uma *Pietá*, igualmente referida por Cirillo, a propósito de outro pintor da mesma geração - Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781): *"também são seus os quadros [...] o da Piedade em S. Vicente"* (Machado, 1823: 94). Embora neste caso não haja quaisquer referências à sua localização, pensamos que a mesma deva ter estado, muito provavelmente, no altar da capela da Senhora da Piedade, que ficava por cima da Portaria, não obstante não ser mencionada por Boa-Morte.

Não obstante se mencione a existência de diversos retratos executados por Jerónimo da Silva (1687-1753) na Portaria do convento (Machado, 1823: 95), o facto é que desconhecemos de quem seriam os retratos, dificilmente identificáveis com os que actualmente subsistem nas paredes do antigo cenóbio. Em fotografias de meados do século XX, ainda se vislumbram alguns retratos nas paredes da portaria, então transformada em capela, mas a fraca qualidade e definição das mesmas pouco nos podem elucidar.

Para além da referida capela da Encarnação, sabemos da existência de uma outra capela que possuía uma *Anunciação*, esta, constituindo uma das obras mais importantes do Portugal joanino. Trata-se da célebre *Anunciação* de Agostino Masucci (1692-1768), executada em 1742, modelo para o painel de mosaico montado na preciosa capela de São João Baptista e do Espírito Santo, da igreja de São Roque, em Lisboa.

De facto, por cima da capela da Piedade, dois pisos acima da Portaria, ficava a capela do Noviciado, ou da Comunidade, onde, segundo Boa-Morte *"está o SS.mo Sacram.to tem outo janellas quatro de cada banda no Altar estava hu Painel da Snr.ª da Encarnação Pintura admirável que tinha*

vindo de Roma e sérvio de modello ao Retabolo que se fes de pedra e El Rey D. João 5º deu aos Padres da Cong.ª de São Roque de Lisboa" (Boa-Morte, 1761: 17). Apesar dos estragos que a capela sofreu durante o Terramoto[9], a pintura parece ter subsistido, dado o cronista se referir a ela em 1761, e, tal como se acrescenta à margem: *"Esta cap.la esta hoje novam.te reformada, e ficou milhor do q antes era com sua sacristia detras do altar, e toda ella esta ornada de excellentes pinturas"*, iniciativa esta que se deveu a D. António de Nossa Senhora da Boa-Morte, 6º prior de São Vicente.

A pintura resulta da série de encomendas formuladas a Masucci para a Capela do Espírito Santo, em São Roque, onde deveria figurar três painéis com o *Baptismo de Cristo*, o *Pentecostes* e a *Anunciação*, obras a serem transpostas para mosaico, por Mattia Moretti.

É conhecido o problema que se levantou por causa da doença de Masucci, levando Pereira de Sampaio a duplicar as mesmas encomendas consignando-as a outros artistas, por *"cautela, prudência, e desejos da brevidade"*, consoante o mesmo se justifica[10]. Esta iniciativa pessoal, se bem que pelas melhores razões, provocou enorme descontentamento no soberano, que insiste na manutenção de Masucci. No entanto, era tarde para voltar atrás, dado que se fizeram entretanto diversos pagamentos por conta aos outros pintores. Eram eles, Corrado Giaquinto (*Pentecostes*), Sebastiano Conca (*Baptismo*), e Pompeo Batoni (*Anunciação*), à semelhança dos nomes escolhidos para a decoração executada na igreja de S. Lorenzo in Damaso, para o Cardeal Tommaso Ruffo, por coincidência, numa capela também riscada por Nicola Salvi. Segundo justificava Pereira de Sampaio, o próprio Masucci confessava a impossibilidade de concluir as referidas comissões a tempo, que não estariam disponíveis antes de 1747.

No caso específico da *Anunciação*, conhecem-se várias versões do tema, desde os desenhos existentes no Museu do Estado em Copenhaga, ou das primeiras pinturas ovais em Santa Maria de Via Lata, em Roma. É provável que o artista tenha aqui retomado uma composição já executada previamente, como o podem testemunhar as telas de Monte Leone de Spoleto, ou da Catedral de Veroli, não se tratando de facto de modelos para São Roque, como sugere Pier Paolo Quieto.

As diversas obras existentes (produzidas entre 1742 e 1748), reflectem as sucessivas alterações de formato e medidas, mas sobretudo a importância da encomenda, bem como do apertado controlo sobre a sua execução, mormente para evitar os problemas que haviam surgido em Mafra ou na capela-mor da Sé de Évora.

A que existia em São Vicente (actualmente em depósito no Palácio Nacional de Mafra), era sem dúvida a primeira, pelo que se comprova, na representação de alguns elementos que acabariam por ser eliminados ou alterados - caso da figura do padre Eterno, depois removida, ou da asa direita do anjo, posteriormente rebaixada. Uma segunda versão parece ser a que actualmente se encontra no Minneapolis Institut of Art (MN, EUA)[11] que, apesar da figura do padre Eterno ter desaparecido, a asa mantém-se alteada (e a Virgem parece menos sorridente). Uma seguinte, talvez a definitiva, será a existente no Museu de Aveiro, procedente do Convento das Salesianas de Lisboa onde se podem já observar todas as alterações que aparecem na obra em mosaico (apenas os lírios se encontram mais floridos, tal como na primeira pintura). Terá sido esta, porventura, a pintura que esteve exposta em São Roque para a inauguração provisória da capela. Estas pinturas não devem ser, no entanto, confundidas com as cópias posteriormente produzidas, como as existentes, por exemplo, numa capela da igreja de Jesus em Lisboa, de João dos Santos Ala (Machado, 1822: 73)[12], a cópia de Francesco Fuschini na Igreja de Ferreirim (1777), ou as

três telas pintadas por André Gonçalves existentes em Coimbra - capela da Anunciação, no seminário Maior; Museu Nacional Machado de Castro; sacristia da Misericórdia. As duas primeiras são bastante interessante, mormente no que diz respeito à pintura de São Vicente, dado que figuram o Padre Eterno, na parte superior, testemunhando assim um contacto directo do pintor com a obra vicentina[13].

Esta primeira versão do quadro de Masucci, foi eventualmente fruto de uma oferta de D. João V, que sabemos frequentava o convento, pelo menos duas vezes por ano, pela Festa do Tríduo de Santa Engrácia, e pela Festa de Santo Agostinho. Ou então, do Cardeal D. João da Mota, Protector que foi da Reforma, e irmão da Ordem, que ali mandou erguer a sua capela mortuária, como veremos.

Para além da pintura de Masucci, também ornava a capela do Noviciado, um quadro de *São Tomé*, o importante painel que tinha vindo da antiga Capela Real (transformada em Patriarcal do Paço), por ordem de D. João V, o qual mandou aqui erguer um altar com aquela invocação: *"Nesta Cap.ª havia tambem o Altar de São Thome nelle estava hu grd.e Painel do S.to que se tirou da Patr.al e era o orago da Cap.ª Real depois se fes Patr.al El Rey D. João 5º mandou o Painel pª este Mostr.º e lhe fes hu Altar nesta cap.ª dando tambem hua grande alampada de prata e ornamentos p.ª o S.to"*. (Boa-Morte, 1761: 17).

Associada à *Anunciação* para São Roque, estavam outras duas pinturas, um *Pentecostes* e um *Baptismo*. Como se viu, o receio da incapacidade de Masucci levou à duplicação da encomenda, agora dirigida a Batoni, Conca e Giaquinto. Dos dois primeiros quadros, não obstante os pagamentos documentados, não sabemos se de facto chegaram a ser feitos mas, relativamente ao *Pentecostes*, está comprovado que efectivamente chegou a ser executado e enviado para Lisboa (Saldanha, 1994: 30).

É precisamente esta tela de Corrado Giaquinto (1703-1756), pintada por volta de 1745, que esteve em São Vicente, embora desconheçamos em que parte do convento se encontrava, ou em que data ali foi colocado. Possivelmente fazia parte do conjunto de obras da capela do Noviciado/Comunidade depois da sua reconstrução, pelo prior D. António de Nossa Senhora da Boa-Morte, pois, consoante refere D. Inácio, *"Também acabou de todo a Cap.ª da Comunid.e ornando a de singulares Pinturas."* (Boa-Morte, 1761: 38).

Esta era sem dúvida uma das melhores pinturas executadas para a capela de São João Baptista, apesar do soberano ter preferido a de Masucci, mais clássica, tanto no estilo como na iconografia. Giaquinto faz aqui uma inteligente integração da composição ao espaço, pela forma como a mesma é perspectivada, adaptando-se de forma particular à ilharga esquerda da capela, criando assim um efeito cenográfico bastante interessante. No entanto, o seu estilo mais "napolitano", reflectindo ainda a enorme influência de Sebastiano Conca, seu mestre em Roma, não se adequava ao gosto particular de D. João V.

Outra das obras setecentistas de origem italiana, documentada em São Vicente, era uma *Sagrada Família*, atribuída por Julieta Ferrão ao pintor Vieira Lusitano (Ferrão, 1956: Est.15), e corroborada na exposição *Roma Lusitana – Lisbona Romana* (1990-91: 143-144). Embora tenhamos seguido esta atribuição em 1994 (Saldanha, 1994: 226)[14], temos hoje opinião bem contrária. De facto, quando descobrimos uma versão igual no mercado leiloeiro londrino, assumimos que se tratava do original duma cópia feita por Vieira. Efectivamente, as duas obras são bastante idênticas, o que nos leva agora a crer tratar-se da mesma autoria, ou seja, de Giuseppe B. Chiari (1654-1727), ou um dos colegas do estúdio de Carlo Maratta - Andrea Procaccini (1671-1734), ou Giuseppe Passeri (1754-1714), senão mesmo dos discípulos destes.

André Gonçalves, *Nossa Senhora e Santos*, óleo s/ tela, c. 1760-62
Sacristia da igreja de São Vicente de Fora.

Das outras pinturas que comprovadamente existiam nas outras capelas do convento, apenas podemos assinalar mais duas, curiosamente, ambas do atelier de André Gonçalves, de quem já falámos, e que trabalhou para os cónegos regrantes, quer em Lisboa quer em Coimbra.

Uma delas, já não se encontra no lugar original. Trata-se de uma *Santa Úrsula e as onze mil virgens*, actualmente no Museu de Aveiro. Esta tela estava certamente colocada na capela chamada do Cardeal (hoje designada de Santo António), mandada fazer pelo Cardeal D. João da Motta, com seu túmulo e precisamente dedicada a Santa Úrsula, como refere Boa-Morte: *"He feita a moderna de pedras mármores de varias cores. Nella estava hum grande e magestoso Tumulo para sepultura do Cardeal. Porem como em seu testamento se mandou sepultar no convento do Carmo de Lisboa se retirou depois de sua morte este tumulo. A Cap.ª he dedicada a Stª Úrsula e suas companheiras"* (Boa-Morte, 1761: 15).

A outra, é um dos raros exemplos da colecção de pintura do século XVIII que permaneceu no local original - o altar da sacristia da igreja, situada entre os dois claustros do convento. Esta tela também não é mencionada pelo cronista vicentino, pelo que provavelmente se deve tratar de uma das últimas obras do pintor, que falece no ano seguinte. Claro que poderia colocar-se a hipótese de ter sido executada anteriormente, e que tenha sido retirada quando das obras de restauro da sacristia, ainda em reparação, por causa dos estragos sofridos pelo Terramoto. De facto, em 1761, ainda se procediam aos trabalhos de recuperação, como o atesta Boa-Morte: *"ja se tem em parte reparado estes dannos e brevem.te se pora em seu antigo ser."* (Boa-Morte, 1761: 16).

Mas estas dúvidas podem facilmente ser esclarecidas pela iconografia. Esta, algo complexa e ambígua, parece estranha no contexto do espaço dos cónegos regulares. Se bem que as figuras de São Teotónio ou Santo António (vestido como crúzio) em torno da Virgem com o Menino e São José se compreendem facilmente, o mesmo não se poderá dizer de Santo Ildefonso, São Luís Gonzaga, São Francisco de Borja, Santa Margarida da Hungria (?) ou Santa Teresa. Ora, o facto de ali estar representado São Francisco de Borja, justamente o Padroeiro de Portugal contra os Terramotos, desde 1756, aponta naturalmente para uma execução posterior à ruína de que padeceu a sacristia quando do cataclismo.

A autoria de Gonçalves, é no entanto certificada por Cirillo que, como vimos, a ela se refere na biografia do artista (Machado, 1822: 90). De qualquer modo, o estilo é bem característico da produtiva oficina de André Gonçalves, de composição teatral e rico colorido, retórica fácil, quase galante.

Se bem que naturalmente existissem diversas outras pinturas no cenóbio setecentista, como comprova a afirmação de Boa-Morte, a propósito das que decoravam a Capela do Noviciado, delas não se encontrou até agora qualquer registo.

Bem diferente será a situação do convento no século XIX, que em pouco tempo verá a sua colecção aumentar de forma significativa (não obstante as saídas de 1834), tanto em quantidade como sobretudo em qualidade, graças à incorporação sucessiva do espólio da Mitra Patriarcal, quer vindas do Paço da Junqueira, do Tojal ou de Marvila. Para além destes, chegam também obras de outras procedências, como do Seminário de Santarém. O cenóbio agostinho inicia novo capítulo da sua existência, com a partida definitiva dos seus cónegos regulares.

Entramos assim na fase da transitoriedade, com a entrada e saída de obras ao longo dos séculos seguintes. Algumas delas permanecem mesmo pouco tempo, voltando a sair quase tão rapidamente como chegaram, para enriquecer as colecções do Estado, primeiro em 1834, e depois em 1910.

As incorporações oitocentistas

O espólio que chega a São Vicente no século XIX, diversamente do anterior, atingirá níveis de excelência, dificilmente superados por outros conventos lisboetas, mormente pela integração de dois conjuntos de obras que ainda hoje se destacam no panorama nacional e internacional. Referimo-nos, claro está, ao famoso *Apostolado* de Francisco de Zurbarán, e aos célebres *Painéis de São Vicente* atribuídos a Nuno Gonçalves, sem dúvida a mais importante e conhecida obra de toda a História da Pintura Portuguesa.

De acordo com o referido anteriormente, a história de São Vicente de Fora mistura-se com a da Mitra Patriarcal, e os seus diversos Paços, o da Junqueira, o do Tojal em Loures, e sobretudo o de Marvila. Por vezes torna-se bastante difícil separar as colecções correspondentes, dada a sua frequente mobilidade nos inícios de Oitocentos. Por exemplo, das diversas obras que chegam ao convento procedentes da Junqueira, algumas vêm directamente, outras por via de Marvila, depois de ali terem estado antes da sua incorporação em São Vicente.

Uma novidade curiosa, é o facto do Patriarca Mendonça, em 1793, ter pensado em "livrar-se" do paço da Mitra de Marvila, em benefício do da Junqueira, numa atitude que, como é sabido, se revelaria oposta ao que acabaria por suceder. Efectivamente, encontramos um anúncio publicado na *Gazeta de Lisboa* referindo que *"Quem quizer comprar o Palácio e Quinta de Maravilla, que he da Mitra Patriarcal, com todos os móveis e pinturas, que o guarnecem, vá fallar, e dar o seu lanço por escrito a casa do Mordomo do Eminentíssimo Cardeal Patriarca"*[15].

Segundo parece, esta ideia não foi muito bem recebida, e deve ter suscitado séria oposição, pela ameaça de prejuízo ao espólio da Mitra, o que leva o Patriarca a publicar um longo Aviso, no final do mês, tentando justificar essa iniciativa: *"No Annuncio que se mandou publicar na Gazeta para a venda da Casa, Quinta, e móvel da Mitra, no sitio de Marvilla, se omittio declarar, que esta venda deverá ter toda a validade, por se dirigir unicamente a comprar o Palácio da Junqueira, em que reside Sua Eminência, por ficar essa propriedade á Mitra, e servir de residência aos seus Sucessores; no que se melhora evidentemente a mesma Mitra, e vem propriamente a ser huma subrogação, para a qual hão-de preceder todas as solemnidades requeridas por Direito"*[16].

A ideia acaba por cair por terra e, o Paço de Marvila não só não será vendido, como se tornará no principal palácio da Mitra (salvando-se assim os famosos painéis de São Vicente, de caírem em mãos de particulares). De facto, em 1809, o Patriarca Mendonça começa a transferir para ali os bens da Junqueira – móveis, cartório e livraria – assim como alguns móveis de Santo António do Tojal. Em 1818, o antigo Paço dos Patriarcas na Junqueira, é transformado em Seminário e, em 1821, o novo Patriarca D. Carlos Meneses continua a transferência dos móveis da Junqueira para Marvila.

Em 1827, o Patriarca D. Patrício da Silva, que inicia algumas obras na Mitra de Marvila, manda proceder a novo inventário de bens. Este, é de extrema importância, pois dá-nos conta do riquíssimo recheio que existia nas diversas divisões do Paço, com mais de três centenas e meia de pinturas de diversas épocas, temáticas e suportes, justamente as quais, em grande parte, viriam a integrar o espólio de São Vicente de Fora.

Em 1834, no mesmo ano em que a Mitra entra para a administração da Fazenda Pública (embora mantendo-se como residência Patriarcal), ela toma posse do extinto convento de São Vicente de Fora. Com a Extinção, assiste-se à primeira grande espoliação do Estado da sua colecção pictórica – a 27 de Janeiro de 1835 são enviados para o depósito de São Francisco, 78 obras (não especificadas) e, no dia seguinte,

Francesco Solimena (atrib.), *São João Baptista e a Ordem de Malta*, óleo s/ tela, c. 1700-1725.

outras 64, sendo 42 em tela, 19 em madeira e duas em papel, ao que se acrescem outras 12 que estavam em depósito em diversos lugares - uma santa em tela (sala do Arcebispo de Lacedemónia), um *Cristo e os Apóstolos* (Junta da Bulla da Cuzada), e um retrato de Fr. Gaspar da Encarnação (cartório).

Provavelmente, saíram bastantes mais obras do que as ali referidas, visto num aviso de 10 de Setembro de 1838, se denuncie o extravio de vários quadros de São Vicente de Fora para São Francisco, e que pareciam estar escondidos numa casa, *"para o sitio da Graça"*[17].

No entanto, nem tudo seria mau, dado que, para além da saída destas obras, outras tantas seriam ali incorporadas. Efectivamente, começam a chegar diversas pinturas procedentes de Marvila (cujo Paço seria vendido a particulares a partir de 1864 – Marquês de Salamanca e depois a Horácio Perry), assim como da Junqueira – 27 de Maio e 8 de Julho (o palácio sofrerá o mesmo destino), ou de outros locais, como o Seminário de Santarém, e muitos outros conventos extintos em 1834. Será precisamente este conjunto de novas obras, que se irão acumular ao longo da centúria, que irá promover a ideia, em 1905, de criar o Museu do Patriarcado.

Naturalmente não compete aqui, desenvolver demasiado a questão da origem das diversas peças entretanto incorporadas na colecção vicentina, mormente porque o texto já se vai estendendo por demasiado, assunto que daria azo a um longuíssimo estudo. No entanto, pela sua importância, não podemos deixar de salientar alguns exemplares que integraram, ou integram ainda, o considerável espólio pictórico de São Vicente.

Ao percorrer o (extenso) inventário dos Bens da Mitra, de 1821-27, torna-se bastante interessante, o exercício de reconhecimento de muitas das obras, que já tivemos oportunidade de observar em diversas instituições estatais, como o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu de Aveiro, ou o Museu dos Coches.

Entre as poucas que ainda subsistem em São Vicente, destaque para a pintura alegórica que representa *São João Baptista e a Ordem de Malta*, obra atribuível a um mestre da "Escola Napolitana" talvez Francesco Solimena (1657-1747), mestre de Conca e Giaquinto. Actualmente colocada na antiga Portaria conventual, por baixo do tecto de Bacarelli, ela corresponde precisamente à tela que ornava uma das salas do paço de Marvila: *"Quinta Salla – Hum Painel de quinze palmos de largo e dez de Alto moldura dourada e pintura em panno que trata de Sam João Baptista e da Ordem de Malta"*.

Datável do primeiro quartel de Setecentos, trata-se provavelmente de uma doação feita ao Patriarca D. Tomás de Almeida, à época do então Grão-mestre da Ordem, o português António Manuel de Vilhena (1722-1736). O assunto não é suficientemente explícito para que o possamos identificar. Percebe-se que São João Baptista investe a Ordem de Malta (representada pela figura feminina alegórica) com a sua capa e armas, apontando para as galeras no mar, incitando à defesa da ilha. Poderia eventualmente tratar-se de uma alusão à célebre Batalha do Cabo Metapan, em Abril de 1717, onde uma armada portuguesa (6 naus, 1 brulote e 1 tartana), com duas naus de Malta e uma de Veneza, derrotaram os turcos nas águas do Peloponeso. No entanto, o facto dos navios ali figurados serem galeras do tipo veneziano (e não naus), e o cenário apresentar uma muralha incendiada, o tema parece assim apontar para outro importante episódio da história de Malta - o Grande Cerco de 1565. Contudo, é igualmente crível que esse pormenor resulte apenas da liberdade criativa do pintor. Neste caso, da eventual alusão ao cerco de 1565, é possível que a execução da obra recue alguns anos, talvez cópia duma pintura de Mattia Preti (1613-1699), executada na capital maltesa.

De Marvila também procederam dezenas de pinturas sobre cobre, de escola flamenga e holandesa, a que já nos referimos em trabalhos anteriores, grande parte dos quais se encontram em depósito no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, e no Museu de Aveiro.

Referência ainda para a conhecida série dos Arcebispos, da qual ainda subsistem 7 pinturas, nas paredes de São Vicente. Trata-se de um conjunto de 13 retratos dos Arcebispos de Lisboa, então colocados por D. Tomás de Almeida no antigo Palácio da Mitra por ocasião da remodelação ali efectuada. Embora alguns deles tivessem sido executados em época anterior, deve-se a Vieira Lusitano (1699 – 1781) o restauro, remodelações e mesmo a execução de parte desta série. O seu paradeiro original não oferece dúvidas, dado que as telas são descritas e referidas, desde 1763, por Batista de Castro (Castro, 1763: 482-484), até 1827, por Joaquim José Ferreira, no inventário do Paço de Marvila: *"Segunda Casa – Sinco Painéis de oito palmos de Largo e seis de Alto molduras pretas pintadas em panno dos Retractos dos Arcebispos de Lisboa [...] Terceira Casa – oito painéis de oito palmos de Largo e seis de Alto Molduras pretas e Pintura em panno dos Retratos dos Arcebispos de Lisboa e achando nelles o Cardeal Regidore, Cardeais Jnfantes"*.

Em 1905, já temos notícia da sua colocação na Relação Patriarcal, de acordo com a notícia de Monsenhor Alfredo Elviro dos Santos, a propósito da colecção ali existente, em carta ao *Diário de Notícias* de 4 de Outubro desse ano[18]. No entanto, a passagem de Marvila para São Vicente não foi directa. As obras foram vendidas em leilão[19], por diversas vezes, e em partes, pelo que actualmente apenas subsistem 7 – D.

João de Sousa, D. António de Mendonça, D. Jorge da Costa, D. Miguel de Castro, D. Jorge de Almeida, Cardeal D. Henrique, e Cardeal Infante D. Afonso (esta última, adquirida recentemente).

Das séries de retratos, destaque ainda para a colecção de retratos dos Patriarcas, da qual temos notícia da sua existência em São Vicente desde 1905, sobre os quais Elviro dos Santos considerava *"Os quadros da sala dos patriarchas não tem merecimento artístico"* (Vasconcelos, 1905: 327). Depois de 1910, os retratos, então 13, foram levados para o Museu Nacional de Arte Antiga (inv.º 1442 a 1454) e dali para a Torre do Tombo. Passariam depois para as escadarias do Palácio do Patriarcado no Campo Santana, e dali regressariam finalmente a São Vicente de Fora.

Actualmente existem 20 retratos, sendo que alguns correspondem a duas ou três versões do mesmo patriarca, mormente os executados nos finais do século XIX e no séc. XX. A série a que Elviro dos Santos se refere, era naturalmente constituída por apenas 11 ou 12 retratos, dado que o do Patriarca José Neto, de quem era secretário, só seria executado postumamente por Albino Cunha, em 1940, autor também do retrato do patriarca seguinte, D. António Mendes Belo. Deste, existem ainda outros dois retratos, de corpo inteiro. Um deles pintado por Luís Ortigão Burnay, em 1922, versão extraordinária e inédita com um fundo natural algo sinistro; e outro, executado pelo pintor espa-

Vieira Lusitano, *D. Jorge da Costa, Cardeal Alpedrinha*, óleo s/ tela, c. 1740-50.

nhol J.M. Fernandez, em 1926, numa interessante composição, que tem por cenário o conhecido retábulo de Roger van der Weyden, *Descida da Cruz*, de 1435.

Os patriarcas seguintes parecem mais selectivos na escolha do seu retratista oficial, optando pelo mais prestigiado do tempo, embora mantendo uma estética mais "clássica". Cerejeira escolhe Henrique Medina para o seu retrato em 1939[20], e D. António Ribeiro pelo consagrado Luís Pinto Coelho (1971 e 1996).

No tocante aos retratos mais antigos, eles derivam de várias mãos e épocas de execução. Os primeiros 5, de D. Tomás de Almeida a D. Fernando de Sousa e Silva, são atribuíveis a Bernardino Gagliardini di Voucar (1760-1818), conhecido como *Trono Pequeno*, por aqui ter chegado em 1785, na companhia do seu mestre, o retratista Giuseppe Troni, conforme refere Cirillo (Machado, 1822: 136). Bernardo Gagliardini morre com apenas 58 anos, em 1818, segundo noticia a *Gazeta de Lisboa* de 17 de Janeiro, e não em 1821, como refere Cunha Taborda. Habitava nessa altura na Rua de São Bernardo, nº 37, e deixaria um filho menor, com apenas 3 anos de idade, João Gualdino Gagliardini.

Não sabemos quem foram os autores dos retratos do Patriarca Mendonça, nem quando terão sido executados (o de meio corpo, e o de corpo inteiro, que está actualmente no museu). O de D. Carlos Menezes, é inspirado numa gravura de Pedro António Santos, retrato que o mesmo pintou "do vivo" para a Condessa de Soure. O de Frei Patrício da Silva, pode ser atribuído a Francisco António Silva Oirense, dado que existe uma gravura do autor, onde este refere ter *"desenhado do vivo"*. No *Livro de Receita e Despeza de Thesouraria da Exmª Mitra*, referente ao Primeiro Semestre de 1827, encontramos o pagamento de um retrato, porventura este mesmo: *"27 Maio – Ao Retratista pelo retrato de S.ª E.ª 24$000"*.

José Rodrigues, *Patriarca D. Manuel Bento da Silva*, óleo s/ tela1858.

Também inspirado numa gravura datável de c.1840, de João Anastácio Rosa, seria executado o do Patriarca Saraiva, acrescido de um medíocre cenário arquitectónico em segundo plano.

Os retratos de D. Guilherme Carvalho, e de D. Inácio Cardoso serão executados postumamente, em 1874, por José Machado, por encomenda do Reitor do Seminário de Santarém, Manuel Xavier Pinto Homem, conforme indicação no verso das telas.

Apenas o Patriarca D. Manuel Bento da Silva parece ter tido mais cuidado na selecção do artista, escolhendo um dos mais notáveis e prestigiados retratistas do nosso Romantismo, José Rodrigues (1828-1887), que lhe pintará o retrato em 1858. Autor de numerosos retratos (c. de duas centenas), em especial das figuras mais importantes do seu tempo, Rodrigues fez parte de uma geração onde se destacaram outros admiráveis retratistas, como o Visconde de Meneses, Miguel Ângelo Lupi, ou Ferreira Chaves.

Uma das mais importantes obras que estiveram a decorar as paredes de São Vicente de Fora, foi o famoso *Apostolado* de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Apesar de conhecermos a data de execução do conjunto, pouco mais se sabe acerca da história da sua entrada em Portugal. Graças à assinatura firmada no painel de *São Pedro* (Fran.co de Zurbaran faciebat, 1633), sabemos que os mesmos foram pintados em 1633, uma das décadas mais fecundas e felizes da sua carreira, período em que o artista se encontra em Sevilha (1629-1634), com sua mulher, Beatriz de Morales, e os filhos, em vésperas da sua partida para Madrid. O conjunto dos quadros é bastante desequilibrado, no que toca à qualidade, pelo que podemos inferir tratar-se de obra oficinal. De facto, Zurbarán estava ainda ocupado com a grande encomenda dos 22 painéis para o Convento de la Merced, iniciado em 1628, e começara a trabalhar para o Mosteiro da Cartuxa de Jerez, na série da *Vida de São Bruno*. É de crer que o pintor tenha contado com a habitual colaboração dos seus discípulos e colaboradores, mormente Francisco Reina, que trabalhou com ele para as Mercedes, ou Juan Luís Zambrano. Se, na verdade o *Santo André* é superior ao pintado em 1631, actualmente no Museu de Belas Artes, em Budapeste, com excepção para o *São Pedro* e o *São João*, as figuras são de qualidade inferior, mormente em comparação com outras obras do mesmo período, como a *Santa Ágata* (Museu Fabre em Montpellier) ou o *Fr. Francisco Zumel* (Academia de San Fernando em Madrid).

Diversamente do que tem sido habitual apontar-se, quer em Portugal como lá fora, o *Apostolado* não foi fruto de encomenda, ou mesmo de oferta, ao convento de São Vicente de Fora. Efectivamente, não conhecemos qualquer referência que mencione a sua presença naquele convento, antes de 1863. Esta deve-se a Vilhena Barbosa que, no *Archivo Pittoresco*, sem mencionar autoria, relata que *"Huma das salas de sua eminência é adornada com o apostolado em doze grandes e bellos quadros pintados a óleo"* (Barbosa, 1863: 228).

Alguns anos depois, João Maria Baptista, repete a descrição de Vilhena Barbosa, uma vez mais, sem identificar o seu autor: *"Tem boas salas, e uma d'ellas adornada com 12 belos quadros a óleo, representando o apostolado"* (Baptista, 1876: 512). O mesmo sucede em 1882, com Pinho Leal: *"12 formosos quadros a óleo representando o apostolado"* (Leal, 1882, X).

É natural que outros autores a eles se refiram, mas só em 1905, o referido Monsenhor Elviro dos Santos, menciona a respectiva autoria: *"ha outros [quadros] dignos de menção... o dos apóstolos de Zurbaran."* (Vasconcelos, 1905: 327).

Tal como sucedeu com muitas outras obras, a primeira hipótese que se colocou acerca da sua proveniência, foi a dos bens da Mitra. O que se viria a confirmar, dado que, segundo indicação de Celina Bastos, presentemente a desenvolver uma investigação com Joaquim Caetano, existe uma referência que, em 1809, o Apostolado terá sido levado do Paço da Junqueira para o de Marvila, ao tempo do Patriarca Mendonça. No entanto, o conjunto foi novamente dali retirado, para parte incerta (S. Vicente?), uma vez que em 1821, já não consta do inventário dos bens de nenhum dos paços da Mitra Patriarcal.

Por fim, em 1913, quando o Patriarcado se muda para o Campo dos Mártires da Pátria, o *Apostolado* entra na posse do Estado, indo para o Museu das Janelas Verdes.

Os Painéis de São Vicente do Paço de Marvila

Entramos agora em terreno mais movediço, ao falarmos na questão dos célebres Painéis de São Vicente. Naturalmente que, dadas as dimensões deste estudo, não iremos aprofundar o assunto, mas sobretudo trazer a lume novos dados, suficientemente importantes para

Francisco de Zurbarán, *Apostolado*, óleo s/ tela, 1633. De cima para baixo, da esquerda para a direita:
S. Pedro, *S. Judas Tadeu*, *S. Tiago Maior*, *S. João*, *S. Paulo*, *Sto. André*,
S. Bartolomeu, *S. Tiago Menor*, *S. Tomé*, *S. Simão*, *S. Filipe*, *S. Mateus*
Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. N.os 1368-1370; 1373-1374; 1377-1383 Pint

Imagem com a disposição original do Painéis em São Vicente de Fora antes do restauro, c. 1909.

Nuno Gonçalves (atrib.), *Painéis de São Vicente*, pintura s/ madeira, c. 1450-1490. Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. N.os 1361-1366 Pint

os referir, que possam contribuir para um desenvolvimento posterior, bem como elucidar alguns aspectos da sua história (embora, ao mesmo tempo, possam suscitar novos problemas)[21].

Pelo que se pode perceber, os painéis que foram parar a São Vicente de Fora, na segunda metade do século XIX, não correspondem exactamente aos que existiam no antigo Palácio da Mitra em Marvila, nos inícios de Oitocentos, ali colocados desde 1742, pelo Patriarca D. Tomás e Almeida, no intuito de os resgatar do estado de abandono em que se encontravam na Sé de Lisboa.

O registo dos painéis em São Vicente de Fora, como é sabido, remonta a 1883, data em que o referido Monsenhor Alfredo Elviro dos Santos é nomeado secretário do Patriarca D. José Neto (Vasconcelos, 1905: 326). Terá sido ele quem "descobriu" e expôs os quadros no 3º piso do convento, e que os terá mostrado ao Visconde de Castilho. Mais tarde, em 1895, seriam também vistos por Ramalho Ortigão, José Queiroz e Joaquim de Vasconcelos, que deles daria notícia em artigo publicado em *O Comércio do Porto*, a 28 de Julho desse ano.

A tradição "montada" por José de Figueiredo, de ter sido Columbano a descobrir os painéis em 1882, foi já devidamente desmentida

por Rafael Moreira em 1994[22]. Como era óbvio, estava a delinear-se uma intriga para tomar novamente de assalto os bens da Igreja que ainda subsistiam, mormente o muito ambicionado Políptico de São Vicente[23]. Embora movido por boa fé, Elviro dos Santos não teve o discernimento suficiente para perceber as consequências da divulgação dos bens do Patriarcado, mormente num período tão polémico, conturbado e difícil da história da Igreja Portuguesa. Evidentemente, a trama acabaria por dar os seus frutos e, em 1912, após o golpe de Estado republicano, o Estado toma posse efectiva da obra.

Note-se que, na referida correspondência de Elviro dos Santos, Alfredo da Cunha, José Pessanha, e Leite de Vasconcelos, publicada em 1905, todos os intervenientes referem apenas a existência de *"quatro painéis do séc. XV"*, dos quais, apenas nos é dada notícia sobre os chamados *"Painéis da Veneração de São Vicente"* – o Painel do Arcebispo, e o Painel do Infante. Esta circunstância deriva do facto dos outros quatro, estarem ainda montados aos pares, o painel dos *Frades* com o da *Relíquia*, e o dos *Pescadores* com o dos *Cavaleiros*.

Para além destes, Elviro dos Santos, na carta de 6 de Outubro, chama ainda a atenção, para outras duas obras, que considera serem da mesma época: *"Nos patins do primeiro e segundo andar da escada principal do paço de São Vicente, encontram-se, se bem me recordo, pelo menos dois quadros de dimensões iguaes, ou quasi igaues, ás dos quatro referidos; a pintura é também em madeira; mas o seu merecimento é muito inferior ao d'aquelles*" (Vasconcelos, 1905: 329). A chamada de atenção não parece ter surtido qualquer efeito, dado o assunto não voltar a ser mencionado pelos outros correspondentes. Nessa carta, o secretário do Patriarca acrescenta um dado verdadeiramente importante, que não voltará a ser referido: *"será bom que os entendidos e amadores estudem esses quadros, que contém inscripções em latim"*.

Se consultarmos a descrição da capela-mor da Sé por D. Rodrigo da Cunha, na sua *Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa*, de 1642, podemos reparar que esta indicação da existência de legendas latinas corresponde precisamente a uma série sobre os milagres de São Vicente, que se encontrava no coro da igreja, por cima do cadeiral: *"o restante da capella mor contem em 16 paineis, que ficam sobre as cadeiras dos cónegos, muitos milagres do santo, pintados de boa mão, e declarados de igual pena, cada hum em seu dístico latino"* (Cunha, 1642: P. II, Cap. XVII: 97)

Esta referência às pinturas do coro é retomada nas fontes Setecentistas, quer por Bento Morganti *"os Payneys q estavam no coro, erão pintados pelo nosso Portuguez Bento Pereyra"* (cit. por Markl, 1988: 249), e por Fr. Inácio de Nossa Senhora da Boa-Morte, em 1768: *"e pª ornato da mesma Cap.la e coro se puzerão p.lo mesmo tempo vários painéis de milagres de São Vicente, pintados como se julga p.lo insigne pintor Bento Pereyra Portuguez, ou pelo menos da sua escolla"* (cit. por Markl, 1988: 247).

Como se vê, esta série, composta por 16 painéis, e atribuídas ao referido Bento Pereira no séc. XVIII, não desaparecera na sua totalidade. Em 1905, como o atestava Monsenhor Elviro, ainda existiam pelo menos duas tábuas do conjunto, em São Vicente de Fora.

Estas obras foram atribuídas por Vítor Serrão ao pintor maneirista Amaro do Vale[24], de acordo com uma referência de Coelho Gasco nas suas *Antiguidades de Lisboa*, de 1624. Uma delas, foi adquirida há algum tempo no mercado leiloeiro e, a outra, figurando o *Milagre das Relíquias de São Vicente perante Afonso Henriques* (identificada por Dagoberto Markl), pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga (inv.º 1416).

Trata-se provavelmente de um tema repetido ao que se situava no altar-mor da Sé, dado que este painel não corresponde às descrições que fazem, quer Frei António da Piedade, em 1763, ou Inácio de Nossa Senhora da Boa Mor-

te, em 1768, a propósito dos que estavam já em Marvila. Embora os dois autores discordem acerca do ramo dos agostinhos, e do número, que ali estavam representados - eremitas ou regulares, dois ou quatro – eles são coincidentes no que diz respeito às diferenças existentes com o quadro do Museu de Arte Antiga. Frei António diz que nesse painel se divisam dois venerandos monges, nos seus hábitos, a acompanhando o cofre das relíquias; Frei Inácio, refere *"hum Cofre posto no chão, e hum clérigo vestido de preto"*, assim como mais quatro cónegos Regrantes da Congregação de Santa Cruz de Coimbra (Markl, 1988: 247-248). Evidentemente, trata-se de uma repetição de temas, nas séries do altar-mor e do coro, dado não haver qualquer correspondência com as descrições acima indicadas.

Além do mais, não existe no inventário referido da Mitra, qualquer alusão a estes painéis, tendo em conta as suas medidas – 214 x 138 cm. O painel que lhe corresponderia, *"Hum painel de sinco palmos de largo e mais de oito de Alto pintado em taboa e representando o Cofre das Relíquias do ditto Santo assistido de hum Rei e vários religiosos e outras pessoas com Moldura dourada"*, colocado na 2ª sala do Andar Nobre do Paço de Marvila, tinha apenas 176 x 110 cm, e não nos parece que tenha sido acrescentado. Este último, existente no Paço da Mitra, é bem mais conforme às referências de Fr. António da Piedade, ou de Frei Inácio, naquele que constituiria assim o *"Painel da Trasladação"* ou da *"Disputa"*, segundo a designação de Dagoberto Markl (Markl, 1988: 250-253).

Fica assim esclarecida a presença, na capela-mor da Sé, de dois conjuntos distintos. O do cadeiral, constituído por 16 painéis (dos quais se conhecem apenas dois, como em 1905) sobre os *Milagres do Santo*. E a série da capela-mor, de contornos ainda bastante indefinidos, era dedicada à *Vida e Martírio de São Vicente*. Esta questão do programa iconográfico da cabeceira da Sé lisboeta não parece levantar quaisquer dúvidas. Ele é referido por quase todos os cronistas que falaram do assunto – André de Resende (*"e a sua vida explicada em belas figuras"*); D. Rodrigo da Cunha (*"vários milagres do santo com os passos principais de sua vida e martyrio"*), Inácio Boa Morte (*"vários painéis de milagres de S. Vicente"*), etc. Repare-se que a indicação Milagre/ Martyrio, é frequentemente usada como sinónimo, pelo que deve ser entendida como tal, evitando assim alguns equívocos frequentes.

A questão do retábulo do altar-mor levanta bastantes mais problemas, quer no tocante à composição, como no da sua ordenação, isto só para não falar no labirinto de suposições da sua identificação, mas que não constitui aqui o motivo ou interesse deste trabalho.

O ponto de partida para o nosso estudo, é o referido inventário dos Bens da Mitra, que pode dar-nos algumas informações importantes acerca da possível reconstituição do antigo retábulo de São Vicente, no que apelidaríamos de os *Painéis do Paço de Marvila*, não obstante a sua origem.

A série dos Painéis de Marvila era constituída por 14 tábuas, na sua maioria agrupadas aos pares, das quais, apenas 4 viriam e integrar a colecção de São Vicente de Fora. Fundamentalmente, podiam dividir-se em dois grandes grupos temáticos, os da *Vida de São Vicente*, e os dos *Milagres de São Vicente*. O interessante deste inventário, para além de identificar os temas, embora quase nunca os descreva, ou especifique, é o de apontar as respectivas medidas, o que se reveste de grande utilidade, mormente no confronto com o conjunto existente.

As pinturas sobre a *Vida* eram fundamentalmente quatro, agrupadas em dois, com molduras douradas, que estavam colocadas na primeira sala do piso térreo, e na primeira sala do andar nobre[25]. As medidas eram praticamente semelhantes, com cerca de 176 cm de altura e 88 cm de largura. Estes painéis parecem ter

desaparecido, uma vez que as medidas não equivalem (sobretudo por serem inferiores) a nenhuma das obras presentemente conhecidas.

Os outros 10 painéis, diziam respeito ao tema dos *Milagres*, onde se deve incluir o referido painel da "Trasladação" (ou Disputa), e os dois da *Veneração de São Vicente*. Tudo leva a crer que estes últimos, constituídos pelos chamados painel do Infante e do Arcebispo, se encontravam na 2ª sala do andar nobre, identificados pelo notário Joaquim José Ferreira, como *"Dois painéis de quaze oito palmos de largo e honze de Alto com Molduras de Nogueira em pau Relativos a Sam Vicente Mártir e mais relíquias e milagres e agradecendo a elle hum Rei"*. As medidas são efectivamente as mais próximas, excedendo em cerca de 40 cm, de altura e largura, o que não é de estranhar, pois estes c. de 20cm a mais de cada lado, corresponderiam à porção que sabemos ter sido cortada nas tábuas existentes. O dito painel "com as relíquias" seria o do *Arcebispo*, segundo a interpretação do notário, e o do "rei agradecendo", seria o do *Infante*.

Também nesta mesma sala, estaria o famoso painel da *Trasladação*, referido por André de Resende, no seu relato da Trasladação de São Vicente, na *Carta a Bartolomeo de Quevedo* (*"uma antiquíssima pintura que representa o acontecimento"*), Frei António Piedade, ou Dionísio Manuel de Macedo, entre outros (Markl, 1988: 240-253). Trata-se do único painel avulso referido, o que indica a sua importância (e daí a sua repetição, como vimos, na série por cima do cadeiral): *"Hum painel de sinco palmos de largo e mais de oito de Alto pintados em Taboa e representando o Cofre das Relíquias do ditto Santo assistido de hum Rei e vários religiosos e outras pessoas com moldura dourada"*. A pintura, com cerca de 176 x 110cm, como vimos anteriormente, também não encontra correspondência com qualquer das tábuas hoje conhecidas, pelo que se deve ter perdido, e não chegou a entrar em São Vicente de Fora.

As restantes 7 pinturas, referidas como *Milagres de Sam Vicente*, encontravam-se espalhadas por esta 2ª sala, pela 5ª e 6ª salas do mesmo andar (a 6ª sala, correspondia à *Câmara*). Duas delas, as da 2ª sala, tinham as mesmas medidas que as da *Vida de São Vicente*, 176 cm de alto, e 88 cm de largo[26], também actualmente perdidas. As outras 5, eram sensivelmente todas da mesma largura (110cm), embora variassem na altura – duas também com 176 cm (6ª sala)[27], duas com 242 cm (5ª sala), e a última, com cerca de 230 cm (5ª sala)[28]. São precisamente estes dois painéis da 5ª sala, com a maior altura (igual aos que reconhecemos como os da *Veneração*), que poderemos eventualmente identificar com as restantes obras existentes em São Vicente de Fora em 1883. Isto é, os 2 conjuntos de pares que associavam no mesmo quadro, o *Painel dos Frades* com o *Painel da Relíquia*; e o *Painel dos Pescadores* com o *Painel dos Cavaleiros*; que, como referimos, se encontravam agrupados antes do seu restauro. Efectivamente, tal como para os do *Arcebispo* e do *Infante*, a proximidade das medidas, torna possível a sua identificação. Poderiam também, efectivamente, tratar-se das duas tábuas figurando o *São Vicente atado à coluna*, e *São Vicente na cruz em aspa*, também de altura e largura semelhante, partindo do pressuposto que, este último, estaria completo. No entanto, ficaria por resolver a questão da origem dos 4 painéis agrupados que estavam no antigo convento agostinho em 1883, e porque estas duas pinturas (ou pintura e meia) foram integradas no Museu de Arte Antiga por doação ou aquisição a particulares.

Naturalmente que estamos ainda muito longe de encontrar respostas definitivas e esclarecedoras relativamente a este problema dos painéis (mormente tratando-se de um estudo que está ainda em fase de desenvolvimento), contudo, este conjunto vicentino de 14 tábuas do Palácio da Mitra de Marvila, proporcionará certamente pistas importantes para a reconstituição do retábulo original do altar da Sé.

Epílogo

A colecção de pintura de São Vicente de Fora, não morre, ou perde a sua dinâmica, no século XX. Embora menos sujeita às variações Oitocentistas, ela mantém alguma actividade, através de novas incorporações, fruto de permutas, transferências, depósito[29], legados[30] ou aquisições.

Seria obviamente impossível, aqui enumerar em pormenor, todo o espólio pictórico que marcou, ou marca ainda, a sua presença nos antigos espaços vicentinos, tarefa que remeteremos para uma outra oportunidade. No entanto, esperamos que, através dos casos escolhidos, possamos ter dado uma ideia aproximada daquilo que, durante mais de três séculos, foi a riqueza de um dos mais belos edifícios conventuais de Lisboa.

Peter Lely (atrib.), *Retrato de Senhora como Santa Catarina*, óleo s/ tela, séc. XVII.

Notas

1. Referimo-nos a uma carta de resolução de D. João V, datada de 13 de Março de 1719, a que já nos referimos (Soromenho-Saldanha, 1994: 214), e que remata uma longa disputa entre os cónegos e o referido pintor Baccharelli. O processo arrastou-se por diversas instâncias – Casa da Suplicação, Comissão Cível da Corte, Instância do Agravo, Chancelaria – e o soberano é solicitado pelos vicentinos a intervir em seu favor. ANTT – *Mosteiro de São Vicente de Fora*, 2ª incorporação, cx. 1, doc. 264.
2. Usamos aqui a expressão de origem latina *Sebastianus sagittatus*, dado que, como refere Louis Réau, não se trata efectivamente de um "martírio", dado que o santo sobreviveu ao suplício.
3. Este retrato foi reeditado em 1791, em *Retratos de cardeais, bispos e varões illustres...* As outras obras de gravura que se conhecem deste artista, são: a *Alegoria ao Conde de Oeiras (Pombal)*, gravada por Steph. Fessard em Paris, entre 1762 e 1769; a gravura que serve de frontispício a um álbum formado por 6 estampas, existente no MNAA - *Livro de Vários Ornatos próprios a Emtalhadores. Canteiros. Lavrantes. Pintores de Ornatto*, de 1770; e *O V. P. Fr. Antonio das Chagas... fundador do Real Seminario de Varatojo cabeça das Missões em Portugal...* gravada por Godinho, Porto, 1799.
4. Não obstante muitas delas terem novamente sido espoliadas pelo Estado, depois da implantação da República.
5. O sublinhado é nosso.
6. Não compete naturalmente aqui fazer uma relação detalhada sobre todos os autores que, posteriormente, se debruçaram sobre esta obra. Apenas uma breve nota sobre uma tradição oitocentista que refere terem os frades coberto o tecto com estuque, o que foi louvado por uns, e criticado por outros. A autenticidade da informação é posta em questão, dado uns situarem esse facto quando da partida dos vicentinos para Mafra (e que o teriam feito por despeito), outros, quando das invasões francesas (fazendo-o assim com o intuito de o salvaguardar de possíveis atentados).
7. O sublinhado é nosso.
8. A primeira obra referida por Cirillo, que ainda hoje se encontra no altar da sacristia, é certamente posterior, devendo datar já da segunda metade da centúria, e sobre a qual nos referiremos mais adiante.
9. *"Porem esta Cap.ª toda se arruinou no dia do Terramoto cahindo o teto e a parede mestra da p.e da varanda de q houve notavel perda por ficar tudo quebrado e destruido especialm.te hum grande prezepio de figuras de cera que tinha vindo de Italia com or.tos e singulares pinturas."*
10. Carta ao Padre Carbone, Roma, 22 de Setembro de 1745 (Viterbo-Almeida, 1902: 147).
11. Esta versão está bastante próxima da existente no Staten Museum fur Kunst, de Copenhaga. Datada de 1748, esta possui um conjunto de cabeças de anjos, superior a todas as outras, pelo que parece tratar-se de uma obra posterior.
12. Copiada provavelmente do mosaico de São Roque, visto tratar-se da versão final.
13. E portanto, ao contrário do que se pretendeu, Gonçalves não a terá visto em Mafra, onde foi depositada apenas no século XX.
14. A reprodução do original de Chiari não aparece no catálogo *Joanni V Magnifico* que, por erro, é substituída ali pela repetição do quadro atribuído a Vieira. Fizemos a emenda em 1995, nas reproduções do nosso livro sobre a Pintura do século XVIII (Saldanha, 1995: 276-277).
15. Aviso publicado na última página de *Gazeta de Lisboa*, nº 28, Terça-feira 9 de Julho de 1793. Lisboa, Na Regia Officina Typografica.
16. Aviso publicado na última página de *Gazeta de Lisboa*, nº 31, Terça-feira 30 de Julho de 1793. Lisboa, Na Regia Officina Typografica.
17. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, T. III, 1938, p. 115.
18. O texto a que nos referimos, de 1905, consiste numa recolha feita por José Leite de Vasconcelos, de cartas publicadas em Setembro e Outubro desse ano no *Diário de Notícias*, escritas por Alfredo da Cunha, José Pessanha, Elviro dos Santos e do próprio autor, sob o título de "Museu do Patriarcado".
19. Veja-se também a este propósito, José Meco - O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus Azulejos. *Lisboa Revista Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Ano XLVI, 2ª Série, N.º 2 (1985) p. 17-19.
20. E mais tarde, em 1941, retratado por Preto Pacheco.
21. Embora fosse nosso desejo manter-nos à margem da "questão dos painéis", parece que, na historiografia nacional, mais cedo ou mais tarde acabaremos sempre por nela tropeçar. Não podemos no entanto deixar de o fazer aqui, prestando assim uma merecida homenagem ao nosso caro amigo e ilustre investigador, Dagoberto Markl, recentemente desaparecido.
22. Rafael Moreira, A «descoberta» dos Painéis. In *Nuno Gonçalves, novos documentos, Estudo da Pintura Portuguesa*. Lisboa: I.P.M., 1994, p. 33-34.
23. Sobre este assunto, veja-se o estudo de Maria João Baptista Neto - A propósito da *descoberta* dos Painéis de São Vicente de Fora – Contributo para o estudo e salvaguarda da *pintura gothica* em Portugal. *Artis*. N.º2, Lisboa: I.H.A.F.L.L., 2003, p. 219-260.
24. Veja-se Serrão, 1995: 269.
25. ANTT - *Bens da Mitra*, Mitra Patriarcal de Lisboa, s/ cota, 68 maços: *"Móvel que se acha na ditta Quinta de Maravilla - Primeira Caza – Dois Painéis de quatro palmos de Largo e outo de Alto molduras douradas, com a pintura em Taboa da Vida de Santo Vicente [...] Andar Nobre e Primeira Sala – Dois painéis de oito palmos e mais de alto e quatro de Largo com Molduras douradas e pintura em Taboa da Vida de Sam Vicente"*.
26. *"Dois Painéis de quatro palmos de largo e mais de oito de Alto pintados em taboa que tracta de Milagres do Santo asima"*.
27. *"Sexta Salla que he a Câmara - Dois painéis de sinco palmos de largo e oito de Alto molduras douradas pintados em taboa de hum Milagre de Sam Vicente Mártir"*.
28. *"Quinta Salla – Dois Painéis de quaze Sinco palmos de largo e onze de Alto molduras douradas pintura em tábua que tratão dos milagres de Sam Vicente Martir. Hum Painel pouco mais pequeno da mesma Pintura em Pau de Milagres do mesmo Santo"*.
29. Algumas obras, depois da Concordata de 1940, foram devolvidas ao convento (ainda que em número irrisório), outras, seriam cedidas a título de empréstimo.
30. Recentemente, em 1997, o Patriarcado recebeu o recheio da importante Quinta Saldanha em Sintra.